

**Ignacio Arellano/Cristoph Strosetzki/Edwin Williamson (eds.): *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*. Madrid/Frankfurt/M.: Iberoamericana/Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 62) 2009. 294 páginas.**

*Autoridad y poder en el Siglo de Oro* is a collection of articles by members of an interdisciplinary seminar group whose stated goal is to better understand “Golden Age society, culture and literature, as well as the makings of modern Europe.” After a brief preface to open the volume are fourteen articles by different authors. As to be expected in a compilation of this sort, the essays are of varying scope, focus and quality.

The volume gets off to an auspicious start with Ignacio Arellano’s study of archival sources showing the confluence of state and religious goals during the canonization celebrations of Saints Ignatius and Javier in France in 1622. Arellano analyzes the impact of the political situation in France (Louis XIII at war with the Huguenots) on the resultant textual and iconographic material designed and employed for those celebrations. He uses archival sources to good effect, offers specifics and comparisons on details in the studied documents, and includes supporting source material to corroborate his findings. The study is a valuable contribution on the impact specific historical detail had on this particular textual and visual production.

There are two essays on Cervantes’ *Don Quixote*. María del Carmen Rivero Iglesias looks at Sancho Panza’s government of the insula Barataria through the lens of political theory from Plato through Saavedra Fajardo. With a clean presenta-

tion and solid scholarship, Rivero Iglesias convincingly argues that Cervantes’ novel includes sharp commentary on the traditional philosophical problematic of personal versus common good in a state structure. In the second article on Cervantes’ work, Edwin Williamson analyzes the evolution of the authority- power relationship between Don Quixote and Sancho Panza. The idea is valuable, and Williamson highlights key points of the text that speak to that aspect. However, some of the supposed premises (the protagonist’s insanity, the author’s original versus evolving intention) are neither convincing nor necessary to the study. What becomes obvious from Williamson’s analysis is the novel’s underlying thread of commentary on the movement from a knight-squire, pact-based political authority structure to one constructed on an economic agreement, although a conclusion that Sancho becomes a ‘tyrant’ seems hyperbolic to this reader.

A contribution that stands out is Colin Thompson’s well-constructed, thoughtful and thorough analysis of Garcilaso de la Vega’s artistic weaving of materials inherited from literary authorities. Thompson analyzes the poet’s appropriation and adaptation of threads from Virgil, Ovid, Horace and Isaiah. This study on Garcilaso’s “surprising liberty” with the works of those earlier literary authorities is a welcome and valuable contribution to scholarship on the poet. The article’s comparisons are clear, the arguments convincing and the conclusions strong.

Cerstin Bauer-Funke’s piece on Antonio Enríquez Gómez’s 1644 *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña* lacks organization and focus, and is full of illogical analytical leaps and extraneous

theoretical argot. Bauer-Funke conflates the work's protagonist (whose soul outlives his death) with its real-life author (presumably alive at least when writing the work), only to inexplicably invoke Roland Barthes on the "death of the author". In Tobias Leuker's contribution, when a comparison of one of Juan del Encina's églogas with the *Vita Christi* of fray Íñigo de Mendoza fails to gel, Leuker moves on to the works of Gil Vicente. Leuker offers a 'guess' that a character in one of Calpurnio's *Bucolics* who admires what he refers to as a god in a bright building 'must be' referring to an emperor in a theater, and so Vicente's work can be read as an adaptation of that text. The arguments are unconvincing. In her essay, Michaela Peters analyzes power and perception in the picaresque novel on the basis of questionable premises, a superficial reading of the *Lazarillo*, a misunderstanding of the word 'humanist', and a failure to take into account the fifty years difference in the publications of *Lazarillo* and *Guzmán*.

Luis Galván provides a succinct overview of interpretations of 'authority' by political theorists of the 16<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> centuries and then offers relevant snapshots of how the theoretical postures are reflected in creative works on arms and letters and chivalry. After that, the article's overly-broad scope (three further promised sections) leads to a sketchy disjointedness. Christoph Strosetzki provides an interesting and well-constructed review of concepts on the relationship between divine, positive, and natural law from Plato to Francisco Suárez (1612), although it is puzzling that Bartolomé de las Casas is not included, given his central role on the natural versus positive law debates of the era. Strosetzki sums up with allusions as to how Golden Age writers incorporate these ideas, but without detailed analysis

of any specific work. Ulrich Winter's contribution is a thoughtful study of literary representations of Charles V's 'Christian' death. Winter uses both documentary and literary sources to analyze the transformation of the monarch from heroic knight to heroic Christian in Spanish verse spanning a fifty-year period. The article is well-constructed and convincingly argued, with one caveat: failure to take into account the circulation of verse works pre-publication. For instance, the strength of the chronological precision is undermined by the fact that the Hernando de Acuña poem studied as a 1591 publication had not just been circulated, but also previously published in 1568. Ronald Truman speaks to the Inquisition's early 17<sup>th</sup> century efforts to exclude the names of certain authorities from texts without prohibiting entire works, and includes noteworthy detail from archival sources on particular visits to booksellers in Madrid. Thomas Weller offers interesting information on diplomatic court hierarchies, and his description of power struggles on symbolic as well as actual fronts includes amusing detail on maneuverings for precedence between Spanish and French ambassadors at the Papal court. Although Weller does not say so, his information suggests a worthwhile study in how this type of diplomatic maneuvering might be reflected in theater pieces of the time. Jonathan Thacker proposes a study of the influence that Erasmus' *Elogio de la locura* had on Lope de Vega's portrayal of the 'loco' figure in his theater pieces. Thacker reviews a number of ideas on insanity, but never gets to the promised analysis of Erasmus' text in relationship to Lope's works. Victoriano Roncero looks at Quevedo's portrayals of 'valido' figures and their relationship to those who served Kings Phillip III and Phillip IV. The repeated switching back and forth between the two figures of

Olivares and Lerma muddles and compromises the comparison, which never seems to amount to much more than a description of Quevedo's negative presentation of Lerma, and positive-to-negative take on Olivares.

Rafael Zafra's article closes the volume with a look at the role Alciato's training as a jurist had in his conception and creation of the *Emblemata*. The information linking Alciato's emblem literature to his formation as a jurist is both interesting and helpful to a better understanding of his creation. Zafra neatly ties up the authority-power nexus of the volume's focus by showing how juridical glosses played a key role in the concept and design of emblem literature.

What thematically-grouped studies such as these can do is flesh out our understanding of the environment in which works of art were created. As detailed in the preceding notes, the results are sometimes but not always felicitous. One drawback is that complex ideas are difficult to develop in short essays and a second, that weaker articles bog down the stronger.

*Susan Byrne*

**Eduardo Urbina/Jesús G. Maestro (eds.): *Política y Literatura: Miguel de Cervantes frente a la posmodernidad*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo (Anuario de Estudios Cervantinos, 5) 2009. 388 páginas.**

El volumen comienza con un texto crítico e introductorio de Jesús G. Maestro, "Crítica de la Idea de 'Minoría' en la interpretación del *Quijote*" (pp. 25-61). En éste, el autor inicia comentando lo que él asume que es el pensamiento posmoderno, lo que él entiende por cultura y por mi-

noría. Aderezadas con una brillante elocución y una retórica impecable, estas primeras páginas no esconden en ningún momento el desprecio que el autor siente por dicho pensamiento que al parecer no ha entendido del todo, ya que reduce la posmodernidad a una forma de pensamiento no filosófico sino mitológico o psicoanalítico y cuyos análisis califica como autistas –caracterizados por un "idealismo absoluto y radical" (p. 27)– y para quien la ideología predomina sobre la ciencia (p. 28). ¡Nada más falso que dichas afirmaciones! Estas primeras páginas cáusticas (mas no mordaces) frente al pensamiento posmoderno, por demás repetitivas, exhiben –fuera de una retórica elocuente– una visión limítrofe y reduccionista (casi decimonónica) ya que difícilmente puede entenderse que alguien afirme lo siguiente: "Para la posmodernidad [...] el valor de una cultura no reside en sus conocimientos críticos y lógicos, sino en su fenomenología: en sus creencias [...], en sus ignorancias [...] todas las disputas culturalistas actualmente vigentes se debaten en la pura fenomenología, sin que su radio de interpretación alcance contenidos conceptuales, lógicos o críticos" (p. 31). Al lector se le deja en la expectativa de saber quiénes son esos autores posmodernos, pero el texto hace únicamente una referencia directa a un autor para el cual dichos ataques obtusos son adecuados (menciona al crítico posmoderno William Childers, de quien promete una crítica más profunda, vid. p. 52). Me parece que una crítica tan superficial y generalizada es insostenible y se desacredita por sí misma. Con el mismo tono retórico, el autor continúa su crítica dirigiéndose ahora a las minorías que la posmodernidad encuentra, construye o quiere ver dentro de la obra cervantina, ya que para Jesús G. Maestro, las minorías (o gremios) dentro del marco del pensamiento posmoderno

no son más que un “club, [que] con frecuencia, acaba siendo un *lobby*” (p. 36). El texto deviene interesante sólo cuando el autor se centra en el análisis literario de algunos personajes cervantinos considerados como minorías. Para el lector queda claro en este momento que –sorprendentemente– no hay ninguna diferencia en la taxonomía de lo minoritario según los criterios de Maestro frente a aquéllos por él criticados. Lamentablemente remata su argumentación en el mismo tono con el que había comenzado cuando en forma generalizada afirma que el “discurso acríptico posmoderno [...] desde la vacuidad de un relativismo idealista y metafísico” piensa que “todos los moriscos son iguales” (p. 59). Una aseveración que demuestra claramente cómo no debe entenderse la posmodernidad.

En “Cervantes y el clasicismo”, Anthony Close nos recuerda que la revalorización del *Quijote* en Francia y en Gran Bretaña ocurrió mucho antes que en España y que también en aquellas tierras la obra magna cervantina se consideró precedentemente como un modelo digno a seguir (p. 67-68). En la España del siglo XVIII predominaron las imitaciones del *Quijote* que presentaban una figura “ridículamente arrogante” (p. 69) en vez de la forma irónica y simpática de las creaciones quijotescas inglesas o galas. Este artículo ofrece un interesante aspecto sobre el desarrollo del género cómico-satírico iniciado por Cervantes y los problemas clasificatorios que su ilustre obra trae consigo ya que hasta fines del siglo XVIII anduvo en “busca de un rótulo genérico que [la] identificara” (p. 73).

“Van Eyck, Juan de Roelas y Tiziano: misterios pictóricos en *El coloquio de los perros*”, de Frederick A. de Armas, estudia el texto cervantino a través de las artes visuales y muestra cómo “la novela refleja la pintura italiana y flamenca” (p. 87) a

través de algunas obras de los pintores mencionados en el título. Según el autor de este artículo, los elementos que unen ambos medios de expresión artística son el perro como guía, el espejo y el matrimonio trágico. Los perros cervantinos –como aquéllos de la pintura– no simbolizan únicamente la fidelidad sino que también pueden entenderse como guías y compañeros hacia la ultratumba. Asimismo, la novela *reflexiona* en modo satírico las pinturas infernales de Tiziano, es decir, aquellas que incluyen a Tántalo, Sisifo, Ixión y Tityo.

En el artículo “A propósito de la historicidad de *La conquista de Jerusalén*: los cuatro milagros de la Primera Cruzada”, Héctor Brioso Santos considera el texto *La conquista de Jerusalén* como una obra de probable autoría cervantina y aporta argumentos que cimientan esta propuesta. Reflexionando sobre la verosimilitud histórica, el autor la clasifica como una obra “pseudohistórica” (p. 102) que además de contener un relato imaginario está enriquecida con algunos “hilos históricos” (p. 103) procedentes de las crónicas medievales. Asimismo, Héctor Brioso Santos hace hincapié en el hecho de que el recuento de sucesos más o menos prodigiosos pueden tener probablemente su origen en alguna crónica popular del siglo XVI sobre la destrucción de Jerusalén por los romanos, pero que lamentablemente él aún no ha podido hallar (p. 121).

En “Cervantes subvierte el Neoplatonismo”, Joseph V. Ricapito estudia el efecto de esta corriente filosófica en el *Quijote* (pp. 138 ss.) y especialmente en las *Novelas ejemplares*. En éstas detecta un elemento de rechazo hacia el neoplatonismo (vid. p. 126) que, por ejemplo, se manifiesta cuando Cervantes sugiere que la idea de permanencia difundida por el neoplatonismo no es más sostenible o controlable (vid. p. 128); cuando destruye con-

ceptos propios de lo sublime o lo ideal (en “El Licenciado Vidriera” o en “La gitánilla”) o cuando el amor entendido hasta ese entonces como algo sagrado se rechaza (en “La Señora Cornelia”). Según el autor de este artículo, Cervantes “subvirtió sistemas ideales porque su visión de la humanidad no podía acomodar tan altas consideraciones” (p. 132). Otro aspecto también estudiado en este trabajo es la relación entre las *novelle* italianas y las novelas cervantinas (pp. 134 ss.).

En “Una apología cervantina en la era de la ilustración: La Carta publicada en el *Correo de Madrid*, de Tomás Antonio Sánchez”, el autor Jesús Cañas Murillo ofrece una reproducción paleográfica de dicha carta en la que respeta la grafía, acentuación y puntuación del texto original publicado en 1788.

“Cervantes y ‘*El corazón de los monotoneros*’: una reescritura católica y militarista del *Quijote*” intenta establecer una relación entre Cervantes y Juan Domingo Perón, los discursos católicos integristas y la reescritura militarista de la fábula. Es decir, pretende “dilucidar las condiciones de posibilidad que permitieron que la fábula cervantina se transformara [...] en simple parábola política asequible a cuanto gobernante, prócer o militar de éste y otros tiempos, estuviese interesado en caracterizar la propia lucha [...] como una gesta encomiable en pos de un ideal que el común de la gente y sus adversarios ocasionales tipifican como perdido” (p. 167). El tema podría calificarse de aventurado, sin embargo, retoma un aspecto importante en la recepción del *Quijote*: el de la reelaboración y apropiación popular de las diferentes temáticas expuestas en dicha obra. Inmediatamente después de este texto analítico el lector puede apreciar lo entonces dicho por Perón, ya que su discurso (testimonio) en el homenaje a Cervantes de 1947 se reproduce íntegramente.

“El *Quijote* de Avellaneda: espacio para un libro” reconoce que Avellaneda “no se limitó a efectuar una maniobra de imitación” (p. 234) sino que “desempeña un papel de importancia en el desarrollo de la novela de España” (p. 236) y produce un texto de difícil clasificación pero de gran fuerza discursiva digno de ser releído frente a la enrevesada urdimbre de polémicas de índole social, política y literaria de aquella época.

Maria Augusta de Costa Vieira subraya en la “Agudeza y discreción: los cuentos de locos en el prólogo del *Quijote* II” la diferencia funcional de este segundo prólogo en relación con el de la primera parte en tanto que rompe con los “protocolos de lectura” (p. 263) y se refiere en gran parte al autor apócrifo que Cervantes seguramente no desconocía pero que tampoco nombra. Los cuentos incluidos en el prólogo pretendían provocar risa partiendo de juegos de palabras, paradojas, refranes, etc. y son un ejemplo de la sutileza, de los artificios de la narrativa cervantina con la que el magno autor español quiere decir todo sin decir nada.

José Manuel González resalta elocuentemente en su trabajo comparativo “Lo filosófico como interés radical compartido por Cervantes y Shakespeare” la preocupación que ambos autores tuvieron en “profundizar y desentrañar los entresijos del existir del hombre” (p. 326) y nos recuerda que ellos “supieron vislumbrar y anticipar el drama del hombre moderno compartiendo con nosotros nuestros interrogantes que aún siguen sin una respuesta satisfactoria” (p. 326).

Cabe afirmar que este volumen con perspectivas de análisis muy variadas aporta múltiples e interesantes aproximaciones a la interminable interpretación de la obra cervantina. Exceptuando algunos errores de tipografía o dactilográficos (pp. 115, 131, 141) se trata de una edición

esmerada cuyo título es quizás un poco sugestivo. Es decir, el lector que espere un análisis preciso o innovador con respecto a una posible relación entre el pensamiento posmoderno y la obra de Cervantes, se verá decepcionado. Por otro lado, aquellas expectativas relativas a un análisis de las relaciones políticas y literarias (o intermediales, por ejemplo en el caso de la pintura) con la prosa cervantina serán más que satisfactoriamente saciadas. Una compilación vasta que no solamente resulta interesante para los expertos sino que es de fácil lectura para todos los interesados en ampliar su visión sobre la obra del gran autor español.

*René Ceballos*

**José Manuel Martín Morán: *Cervantes y el "Quijote" hacia la novela moderna*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos 2009. 445 páginas.**

En la cultura europea, ha habido épocas en que se creía con firmeza en el progreso de las artes: así ocurrió entre los críticos de la pintura del Quinientos y, concretamente, en Vasari, quien, en sus *Vidas de los mejores pintores, escultores y arquitectos* (1550-1568), hace comenzar la nueva manera de pintar con Giotto y supone una lenta evolución de las artes a través de los siglos hasta su último perfeccionamiento en Miguel Ángel. La pregunta sobre si este modelo es aplicable también a la historia de la literatura es lícita. Con todo, si tenemos en cuenta el criterio de la calidad estética y tratamos de aplicarlo a las letras italianas, nos parece muy difícil sostener que los poemas de Ariosto o Tasso sean superiores a la *Divina Comedia* o al *Canzoniere*; si, en cambio, escogemos como criterio el de la modernidad,

podemos ver en Dante y Petrarca los inventores de poéticas humanistas que llegan a dar fruto en autores más cercanos a nosotros. Algo similar sucede con Cervantes y los novelistas europeos del siglo XIX. Martín Morán, según quien “la novela realista decimonónica representa el prototipo de la novela moderna”, advierte entre Cervantes y Balzac (o Flaubert o Galdós) un innegable “progreso” en la concepción del género novelesco, sobre todo en cuanto a las técnicas de representación realista, sin dejar de subrayar, eso sí, el carácter profundamente innovador del *Quijote*.

El *Quijote* quizás no sea “la primera novela moderna”, como suele afirmarse comúnmente; hay que tener en cuenta, en efecto, la enorme deuda contraída por Cervantes con los géneros narrativos anteriores, desde la novela de aventuras a la picaresca. Pero la novela europea debe a esta obra varios elementos significativos, a saber: la idea de “contar vidas en desarrollo, en diálogo abierto con otras conciencias” y, por tanto, el dialogismo; la “diferencia entre el tiempo interno y el tiempo externo”, como característica de la nueva subjetividad; la emancipación del discurso novelesco “de la tiranía de la autoridad, llámese narrador omnisciente o jerarquías de valores preestablecidos”; y, por fin, “un nuevo pacto con el lector por el que éste renuncia a la verosimilitud y acepta que el discurso novelesco compita con su propia percepción del mundo” (p. 419). Es cierto que subsisten en el *Quijote* elementos contrarios al código realista: así, por ejemplo, el “carácter episódico de la narración”, que relaciona esta obra “más con la picaresca y los libros de caballerías que con la novela moderna”. Otros rasgos tradicionales del *Quijote* tienen que ver con el recurso a subgéneros narrativos, con la falta de descripciones y con el hecho de que los personajes no evolucionen “en contacto con el mundo”. Pero, podemos objetar, ¿es un

“loco” como don Quijote capaz de evolucionar en contacto con el mundo? El único cambio que se percibe en él es el progresivo cansancio y desengaño, en contraste con su entusiasmo inicial.

Hasta ahora nos hemos referido al capítulo “Hacia la novela moderna”, es decir, al último de los cuatro estudios que Martín Morán reúne en su extenso libro. Los otros tres abordan el tema de la autoridad en el *Quijote*, el de la relación entre literatura oral y escritura, y el de la construcción de los personajes. En este último se insiste nuevamente sobre la ausencia de una evolución paulatina y gradual de los personajes, cuestión a la que Martín Morán, a mi modo de ver, concede demasiado espacio, ya que ni el “loco” ni el “simple” pueden sufrir una evolución de ese tipo. Quien aprende algo viajando por el mundo es, en cambio, Ricote, el hombre nuevo, que ha vivido en el extranjero y ha vuelto, más ilustrado, a su patria.

Uno de los rasgos más modernos del *Quijote* es, como hemos dicho, la emancipación del discurso novelesco “de la tiranía de la autoridad” y, en consecuencia, de la creencia tradicional en una verdad absoluta, preestablecida y única. De ahí la tendencia a introducir una pluralidad de perspectivas tanto entre los personajes como entre las varias instancias narrativas, que, en ciertos momentos, se contradicen. Debilitando el principio de autoridad, Cervantes propone “una alternativa al discurso de poder” a través de una serie de procedimientos irónicos que acaban por favorecer la autonomía del lector, afirmando ya desde el prólogo de la “Primera parte”. En el mismo prólogo, Cervantes divide en dos su persona “para dar cuerpo a las funciones de *autoridad* y *autoría*”: aleja de sí la primera plaza (“yo soy padrastro de don Quijote”) en favor de su amigo, a quien cede la palabra. De este modo, el prólogo, que suele ser el lugar

privilegiado del autor, se convierte en espacio del dialogismo.

Sostiene Martín Morán que Cervantes se esconde “bajo las máscaras” de sus narradores. Esta observación le lleva a dar particular relieve a los motivos de la máscara y el disfraz. El acto de escritura comporta “una disolución de la identidad del escritor en sus máscaras narrativas”, juego con el cual se obtiene un efecto análogo al que consiguen “los personajes enmascarados”: movilizar el texto, liberarlo de las cadenas de la norma literaria, subvertir las reglas del género. Es cierto que la presencia de máscaras y disfraces tiene que ver con la oposición entre *parecer* y *ser* y, por tanto, con el proceso de veridicción que subyace a la obra mayor de Cervantes. Pero entre el frecuente recurso al disfraz, en el nivel de la trama, y lo que Martín Morán llama “el texto como máscara” (entendido, aquí, como “mediación entre el deseo del sujeto y la cosa”) existen, creo, diferencias: el personaje que se disfraza, quiere ocultarse, engañar; la ficción literaria, en cambio (ya lo decía Nietzsche), es un tipo de engaño autoconsciente que encierra dentro de sí su propia verdad.

En un estudio anterior, *El “Quijote” en ciernes*, publicado en 1990, Martín Morán se había ocupado de los descuidos e incongruencias narrativas en la novela mayor de Cervantes. En este estudio muestra cómo las incongruencias textuales pasan casi desapercibidas por entrar de lleno en la concepción dialógica de la narración. Palabras y actos están sujetos a continua verificación; nada se pierde, porque todo vuelve a aparecer transformado en las palabras de los personajes. Tanto la construcción de los personajes como la coherencia narrativa se realizan principalmente a través del diálogo.

Una de las técnicas que más contribuyen a garantizar la coherencia textual es la reiteración de motivos temáticos. Martín

Morán señala, sobre todo, el motivo recurrente del encantamiento de Dulcinea. A éste podríamos sumar otros dos, uno con valor *disyuntivo*, el otro con valor *conjuntivo* respecto a la relación entre amo y criado: el “bálsamo de Fierabrás”, asunto de conversación entre don Quijote y Sancho en los capítulos X, XV, XVII y XVIII de la “Primera parte”, contribuye a marcar distancias entre ambos; el yelmo de Mambrino, o baci-yelmo, mencionado en los capítulos X, XXI-XXII, XXV, XXX, XXX-VII, XLIV-XLVI de la “Primera parte”, supone, en cambio, la coexistencia entre el discurso realista y el idealista, una especie de pacífico compromiso entre don Quijote y Sancho. Martín Morán no niega, por cierto, la coherencia narrativa del *Quijote*. Pero, como insiste en el carácter todavía episódico de la narración, la considera particular e incluso parcial en cuanto se apoya más en el diálogo que en los enlaces de la trama, a diferencia de lo que ocurre en la novela realista del siglo XIX. Concluye el crítico que “la concepción cervantina del texto y de la coherencia textual impide que podamos considerar al *Quijote* como primera novela moderna” (p. 224). Posiblemente tenga razón, si bien la tesis de que el *Quijote* es (o no es) “la primera novela moderna” tiene validez y sentido solamente dentro de un universo mental que postula la existencia y la evolución de este género en cuanto tal.

Georges Güntert

**Hans Christian Hagedorn (coord.): *Don Quijote, cosmopolita. Nuevos estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha 2009. 469 páginas.**

Don Quijote es, sin duda, un símbolo universal. Su perenne atractivo para lecto-

res y autores, y su capacidad de transformación, han convertido al hidalgo manchego en uno de los grandes mitos de la cultura occidental, como demuestra el hecho de que se hayan multiplicado de forma constante los casos de su recepción y apropiación en diversos contextos culturales y literarios alrededor del mundo en los cuatro siglos transcurridos desde su publicación. Prueba de ello es también el trabajo que nos ocupa, el cual contribuye al siempre creciente corpus crítico sobre la obra cumbre de Cervantes y a la fascinación que ha ejercido y sigue ejerciendo en la literatura universal a través de diecinueve artículos monográficos que giran en torno a la recepción de *Don Quijote* fuera de España. Tal y como señala el coordinador del volumen, Hans Christian Hagedorn, en su introducción, esta colección de ensayos tiene como objetivo proporcionar al lector ejemplos variados de la influencia de Don Quijote para reflexionar acerca de la manera en la que se ha convertido en “un tópico, un símbolo, un icono, y un mito cosmopolita, conocido en todos los continentes, e integrado y reinterpretado, en múltiples formas, en innumerable obras literarias, artísticas, filosóficas y científicas del mundo entero” (p. 14). Para ello, se ha optado por crear un volumen caracterizado por el estudio diacrónico y multidisciplinar, en el que encuentran cabida textos muy diversos.

El volumen está dividido en secciones, dedicadas a diversas áreas de estudio filológico, incluyendo las Filologías Alemana, Árabe, Francesa, Hispánica e Inglesa, con un último apartado misceláneo donde se mezclan artículos sobre arte, cine, política o filosofía. La obra ofrece, por tanto, un extenso y general recorrido por el ilimitado legado de la novela cervantina a la cultura y literatura mundial. A diferencia de la mayoría de las obras sobre la recepción de Cervantes, las cuales se cen-



tran en una lengua o época determinada, la que ahora nos ocupa aporta una visión más completa de la universalidad del Quijote a través de los diversos apartados dedicados a las diferentes filologías. En este contexto, resulta especialmente interesante el comentario sobre la recepción del Quijote en el mundo árabe que realiza Francisco Manuel Rodríguez Sierra, ya que es un campo que —en principio— no ha recibido la misma atención que la interpretación de la obra de Cervantes llevada a cabo en países europeos. El autor lleva a cabo una exégesis de la obra de varios traductores y críticos árabes de la novela de Cervantes, llegando a la conclusión de que *Don Quijote* es una obra en la que los lectores árabes podían verse reflejados, destacando que esos mismos críticos enfatizan la familiaridad de la novela para el público árabe, además de su carácter universal y la relevancia que la dualidad razón/imaginación desempeña en ella.

En los demás apartados encontramos caminos mucho más recorridos, algo natural teniendo en cuenta la atención dedicada a la recepción de Cervantes en Alemania, Francia, Gran Bretaña o Sudamérica. En estas secciones, al igual que sucederá en la última, junto a contribuciones que aportan una serie de pequeños detalles poco conocidos de la recepción de *Don Quijote* u otras en las que el quijotismo a veces se pierde en un comentario más general, encontramos artículos dedicados a explorar matices en la obra de figuras conocidas de los estudios cervantinos o quijotescos, como son Heine, Flaubert, Greene, o Borges, y hallamos también reveladores comentarios sobre autores y obras todavía poco explorados, o en los que la presencia de Don Quijote resulta quizá menos obvia. Destaca en el apartado de la recepción francófona el artículo de Juan Herrero acerca de la novela de Franz Hellen *Œil-de-Dieu* (1925), en el cual

comenta la influencia quijotesca en esta relativamente desconocida apropiación, ofreciendo un relevante comentario sobre el concepto y las posibilidades de la reescritura. Aunque el tema se ha tratado con anterioridad, Rosa Pellicer, en la sección dedicada a los estudios hispánicos, escribe un lúcido comentario sobre el papel que desempeña el quijotismo en la novela de detectives en Sudamérica. Especialmente significativo es su análisis de cómo éste influye en la creación de la figura del detective como antihéroe y de su código de valores como una actualización pseudo-caballeresca de la locura del hidalgo manchego. Destaca también el recorrido que realiza Cristina Garrigós por la asociación entre mujeres, locura y lectura en los siglos XVIII y XIX en Inglaterra; a pesar de que las obras que menciona han sido frecuente objeto de estudio, la conexión que realiza entre ellas reafirma la existencia de una tradición de quijotismo femenino esencial para entender la mencionada asociación.

En el último apartado vemos de nuevo una de las aportaciones de esta obra al estudio del quijotismo, puesto que su aproximación al mundo del arte de la ilustración o del cine supone una visión original de aspectos todavía poco estudiados. Sin embargo, es también donde se percibe una mayor disparidad, debido sin duda a su función como una suerte de cajón de sastre en el que se da cabida a artículos de muy diversa índole. Por su análisis riguroso de la apropiación cinematográfica de *Don Quijote* y de las maneras en las que la obra enriquece el simbolismo en la película *Solaris* (1972) de Andréi Tarkowski, podríamos destacar el artículo de Lope Molina. En este apartado resulta además interesante la traducción y comentario realizado por Reinhard Mehring de la poco conocida “Don Quijote y el público” del controvertido Carl Schmitt. Finalmente,

aunque falte en ella quizá un mayor énfasis sobre la recepción de *Don Quijote*, merece también nuestra atención la aportación de Rachel Schmidt, ya que la autora analiza la obra de dos grandes pensadores frecuentemente citados en el corpus de crítica cervantina, como son Mijail Bakhtin y Michel Foucault, con el objetivo de redefinir algunos tópicos existentes sobre el lugar que *Don Quijote* ocupa en su obra.

En conclusión, a pesar de que la obra adolece de las inevitables limitaciones de un trabajo tan heterogéneo (la irregular calidad y originalidad de los trabajos o el carácter más descriptivo que analítico de algunos artículos), este volumen es una recomendable lectura para aquellos interesados en la trayectoria universal de la obra cumbre de Cervantes, ya que consigue el objetivo que buscaba: destacar la manera en la que *Don Quijote* ha adquirido su bien merecido estatus como símbolo o mito transnacional e interdisciplinar.

Miriam Borham Puyal

**Karolina Kumor (ed.): *De Cervantes a Calderón. Estudios sobre la literatura y el teatro español del Siglo de Oro. Homenaje al profesor Kazimierz Sabik*. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia 2009. 385 páginas.**

Este libro supone un merecido reconocimiento a la trayectoria académica de uno de los principales exponentes del hispanismo de Europa oriental, Kazimierz Sabik, especialista en el teatro de corte de fines del Barroco. Este *festschrift* se compone de una miscelánea de trabajos compuestos por algunos de los más insignes investigadores de la literatura áurea provenientes de Europa y América, reforzados por otros un tanto

más jóvenes, colegas del homenajeado. En primer lugar, el libro se abre con la sección llamada “Cervantes: prosa y teatro”, la cual contiene cuatro artículos dedicados al autor de las *Novelas ejemplares*. José Antonio Garrido Gallardo estudia la presencia de la retórica y sus diversos preceptos en pasajes de la obra del alcañino. Maria Augusta da Costa Vieira intenta caracterizar la locura del licenciado Vidriera a partir de los tratados de la época. Por su parte, Aurelio González pone de relieve en el Cervantes dramaturgo las formas poéticas breves (romances y canciones) que cooperan en la construcción del significado sobre las tablas. Maria Grazia Profeti realiza un sucinto catálogo de las alusiones a *don Quijote* en el teatro áureo para concluir que el aspecto cómico del personaje es el que explotaron principalmente los creadores y el que retuvo mejor la audiencia de la época.

En el siguiente apartado, dedicado a la obra de Calderón, encontramos trabajos sobre piezas específicas, como la reelaboración del mito clásico en *El mayor encanto, amor* a cargo de Giuseppe Grilli y el estudio de las diversas recreaciones de *El jardín de Falerina* en manos calderonianas que estudia Felipe Pedraza Jiménez. Un rubro anejo es el de la recepción del teatro de Calderón y su inherente barroquismo en la edad contemporánea. Javier Huerta Calvo se ocupa del caso español, al analizar la rara conjunción de Barroco y posmodernidad en *La carroza de plomo candente* de Francisco Nieva. Urszula Aszik da cuenta de la trayectoria de la comedia *El príncipe constante*, hasta su consolidación como mito, dentro del teatro polaco. En similar senda se encuentra el ensayo de Beata Baczynska, quien estudia el quehacer teatral de Jerzy Grotowski, el cual desde la propuesta renovadora del “teatro pobre” llevó a cabo su singular montaje de *El príncipe constante*.

En la tercera sección del volumen, llamada “Otros dramaturgos”, se ofrecen más artículos de diverso interés. Resaltamos el estudio ecdótico de Ignacio Arellano sobre *El árbol del mejor fruto* de Tirso de Molina; la discreta nota sobre Azorín y *El burlador de Sevilla* con la que contribuye Jorge Urrutia; y el repaso de Laura Dolfi en torno a ciudades y pasajes presentes en el teatro de Luis de Góngora. Mención aparte merece el muy interesante trabajo de María Luisa Lobato, quien explora la figura de El Mellado en la tradición germanesca y ofrece la edición crítica de la jácara, de título homónimo, dedicada a dicho personaje.

El volumen se cierra con dos secciones algo más breves que las anteriores. En “Entre espectáculo y la lectura del teatro barroco”, se presentan tres artículos. Piedad Bolaños Donoso y Mercedes de los Reyes Peña aportan sendos estudios que analizan documentos para reconstruir las vicisitudes del teatro en la Sevilla del Barroco. José María Díez Borque, por su parte, ofrece otro avance de una investigación mayor que promete plasmar en un libro, dedicado a inventarios de bibliotecas privadas durante el Siglo de Oro<sup>1</sup>. Finalmente, en “Prosa: entre Renacimiento y Barroco”, se encuentran un esclarecedor ensayo de Ciriaco Morón Arroyo acerca del arte literario de Santa Teresa; una síntesis sobre el pensamiento político de Quevedo, a cargo de Marta P. Zuzankiewicz; y un curioso trabajo de Sebastian Neumeister en torno al contexto político en que aparece la traducción alemana de *El político don Fernando el Católico* de Gracián.

En suma, por buena parte de los artículos reseñados aquí, este volumen de homenaje es una publicación de interés

para la investigación aurisecular en sus diversas facetas. De tal forma, el libro cumple su cometido esencial: brindarle al catedrático un manojo de textos críticos que, a través de su calidad, demuestra el aprecio que ha ganado merecidamente de sus colegas. Por último, *De Cervantes a Calderón* es un testimonio más de la vitalidad de los estudios hispánicos en Polonia y el fluido diálogo que sus representantes vienen sosteniendo, desde hace décadas, con los de otras latitudes geográficas.

*Fernando Rodríguez Mansilla*

**Xavier Tubau (ed.): “Aún no dejó la pluma”. Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Bellaterra: Grupo de Investigación Prolope (Universitat Autònoma de Barcelona) 2009. 385 páginas.**

Entre las actividades que promueve el grupo de investigación Prolope, de la Universitat Autònoma de Barcelona, merece destacarse, por la poca frecuencia con la que se encuentran iniciativas similares, los llamados “Seminarios de estudios literarios”, en los que se convoca a jóvenes doctores o doctorandos a exponer la línea fundamental de sus investigaciones, lo que proporciona un ajustado panorama de por dónde corren algunas de las nuevas corrientes investigadoras. Algunas ponencias presentadas durante las dos primeras ediciones de estos seminarios, entre 2005 y 2007, son reunidas aquí por Xavier Tubau en un volumen de muy hermosa factura y por naturaleza heterogéneo, aunque tiene en Lope de Vega su punto de encuentro, por lo que, publicado en 2009, vino a sumarse a los fastos con motivo del cuarto centenario de la publicación del *Arte nuevo de hacer comedias en este*

<sup>1</sup> De inminente aparición en Iberoamericana/Vervuert.

*tiempo*. Los autores de las ponencias recogidas en el libro (Debora Vaccari, Josefa Badía, Guillem Usandizaga, Roland Béhar, Alejandro García Reidy, Florence d'Artois y el propio compilador, Xavier Tubau), la mayor parte doctores ya, son algunos de los más brillantes investigadores, no sólo de la figura del Fénix, sino de las letras hispanas del Siglo de Oro en general, que han ido dando las primeras muestras de su rigor en congresos y publicaciones durante los últimos poco más de cinco años. Su variada procedencia geográfica (Italia, Francia y diversas universidades españolas) dan fe del renovado interés que siguen despertando tanto las letras áureas como el creador de la comedia nueva.

Con la excepción del de Xavier Tubau, los artículos del libro se centran en la faceta teatral de Lope de Vega, aunque trata-da desde muy variados puntos de vista, como el mismo editor pone de relieve en el breve prólogo que abre el volumen. Los dos primeros trabajos, debidos a Debora Vaccari y Josefa Badía, nos sitúan en los años finales del siglo XVI, y se acercan al teatro del joven Lope a través del estudio de dos colecciones de textos que nos aproximan al teatro de esos años. Así, Vaccari estudia los 68 papeles de actor conservados en una carpeta custodiada en la Biblioteca Nacional de España (sg. Ms. 14.612/8), papeles que pueden ser datados entre 1570 y 1590 y que nos acercan de manera parcial a una serie de comedias, algunas aún no identificadas, que se representaban por aquellos años. Entre los papeles estudiados por Vaccari no hay ninguno que pertenezca a una comedia de Lope, al menos entre los que se refieren a obras que han podido ser identificadas. Pero los datos de estos papeles, que nos ofrecen un rico panorama del teatro que de hecho se escenificaba en aquellos años, nos pueden servir para contextualizar una

obra de Lope escrita por entonces, *Los hechos de Garcilaso de la Vega y el moro Tarfe*, en cuatro jornadas, y otras comedias tempranas del Fénix, así como la evolución de su nueva fórmula, en lo que respecta a división en jornadas, versificación, ausencia de asuntos mitológicos, personaje del gracioso aún poco definido o la frecuencia del recurso del disfraz, todo ello analizado en muchos casos a través de cuadros e ilustraciones (lo que será norma habitual en todo el volumen).

En la misma línea se mueve el artículo de Josefa Badía, quien parte para su análisis del estudio de treinta y nueve obras que formaron parte de la biblioteca del conde de Gondomar y hoy se encuentran en la Biblioteca de Palacio. Las obras objeto de estudio pueden ser situadas en las últimas dos décadas del siglo XVI y suponen una cuarta parte de la producción teatral de ese momento conservada en la actualidad. Entre estas obras hay algunas debidas con seguridad a Lope y otras que se le han atribuido de manera más dudosa, por lo que los datos recogidos por la autora también sirven para arrojar más luz sobre estas atribuciones. Badía se centra en su trabajo en la versificación dramática de las comedias contenidas en su corpus y analiza en detalle, a través de numerosos cuadros y gráficos, los usos y porcentajes de los distintos tipos de estrofa, el contraste entre metros italianos y castellanos, así como las posibles finalidades del empleo del cambio métrico, para poner en relación los datos que ofrecen las obras por ella analizadas con los que ya se conocían del teatro de Lope.

Los dos trabajos siguientes cambian de tercio y se centran en el estudio de algunas obras teatrales de Lope. Guillem Usandizaga se aproxima a *Los españoles en Flandes*, escrita entre 1597 y 1606, y *El asalto de Maastricht por el príncipe de Parma*, de entre 1595 y 1606, que drama-

tizan dos victorias españolas en la guerra de los Países Bajos en tiempos de Felipe II. El autor reconstruye minuciosamente el contexto histórico de las obras de Lope; analiza la visión del conflicto que se desprende de ambas y cómo se atiende a la perspectiva de los rebeldes, observados desde una perspectiva más política que religiosa, al tiempo que pone en relación las comedias con otros textos contemporáneos. Usandizaga sale al paso de interpretaciones de las obras que apuntan a una perspectiva crítica de Lope hacia la actuación de la monarquía, ya que, en su opinión, de las comedias se desprende más bien una postura favorable hacia la intervención española.

El siguiente trabajo, el más largo de todo el volumen, se debe a Roland Béhar, que analiza la *Fábula de Perseo* de Lope. Publicada en la *Parte XVI* (1621) y escrita después del anuncio de las reales bodas hispano-francesas en 1612, Lope aspiraba a un espectáculo que supusiera una síntesis de las artes, al tiempo que al publicarla quiso utilizarla dentro de su operación de promoción cortesana. Todos los aspectos de la obra y su publicación que muestran la estrategia de Lope (fastuosidad del espectáculo, utilización de la historia de Perseo, emulación de los modelos de Garcilaso y Ariosto) son analizados en detalle por el autor en un trabajo acompañado de diversas ilustraciones tomadas de pinturas, manuscritos o libros de emblemática que son reproducidas con cuidado y calidad, alguna de ellas incluso en color.

Los dos siguientes artículos se aproximan al teatro de Lope desde una perspectiva que podríamos denominar externa. En primer lugar se centra Alejandro García Reidy en Lope de Vega como escritor profesional, y estudia las relaciones que mantuvo con las compañías teatrales que ponían en escena sus obras durante toda su carrera. García Reidy se sirve de los datos

suministrados por el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), que maneja con pericia para ir ofreciendo las claves de este proceso de profesionalización y de los diferentes aspectos que han de tenerse en cuenta para aproximarse a él. A continuación expone Florence d'Artois cómo, a su entender, el Lope editor de su propio teatro, al menos en lo que respecta a las *partes XVI* (1621) y *XX* (1625), puso un cuidado especial en la concepción como tales partes, dentro de una estrategia de Lope de aproximarse a la nueva corte de Felipe IV de cara a sus ambiciones como cronista real o de Indias, en la línea de lo tratado por Roland Béhar en su trabajo sobre la *Fábula de Perseo*, no en vano publicada en la *Parte XVI*. Se analizan desde esta perspectiva las dedicatorias individuales presentes en estas partes; la propia arquitectura de los volúmenes, con una presencia considerablemente superior a la de otras partes de obras etiquetadas como *tragedia* o *tragicomedia* (con la asociación a estas de la idea de *grandeza*), que no debe de ser casual; y los propios asuntos de las piezas, con abundancia de argumentos mitológicos en la *XVI* e históricos en la *XX*, lo que indica, de acuerdo con la autora, la intención de Lope de alabar a sus dedicatarios y, al tiempo, ofrecer una imagen noble de sí mismo como escritor.

Cierra el volumen un trabajo de Xavier Tubau que se aleja bastante de los anteriores, pues pone a disposición de los lectores uno de los textos incluidos en la *Expostulatio Spongiae*, que fue publicada en 1618 para defender a Lope de los ataques que se vertieron contra él en la *Spongia* de Pedro de Torres Rámila. Se trata en este caso del apéndice debido a Alfonso Sánchez, profesor de lenguas sagradas en la Universidad de Alcalá. Tubau edita y anota el texto latino de Sánchez y lo traduce al castellano, y dispone ambos en pági-

nas enfrentadas. Antes de la edición incluye unas páginas en las que analiza brevemente las características más importantes de la defensa de Sánchez, en especial por la naturaleza teórica de sus planteamientos (concepción teleológica de la historia literaria; teoría de las artes, y de la literatura, basada en la imitación de la naturaleza; proyección de estos aspectos sobre la obra de Lope).

Finalmente, una breve noticia sobre los autores y un índice de nombres cierran este espléndido volumen, que ofrece una muy variada y rica perspectiva sobre la obra de Lope de Vega. Sólo lo farragoso del sistema de citas, que consigna en nota todos los datos de los trabajos citados y los reitera en la bibliografía, o la ausencia de un índice de títulos de obras de Lope, podrían ponerse como mínimas pegas a un volumen de bella factura que reúne trabajos de muy alta calidad sobre diversos aspectos del teatro del Fénix y proporciona una muy ajustada aproximación a las tendencias actuales de estudio sobre la obra del padre de la comedia nueva.

*Fernando Rodríguez-Gallego López*

**Rosa Cardinale: *El bandolero español entre la leyenda y la vida real. Calas en configuraciones del bandolero en textos paradigmáticos de los siglos XVII-XX*. Madrid: Verbum 2009. 255 páginas.**

Pese a que el bandolerismo es un fenómeno universal, que se extendió por España con especial virulencia entre los siglos XVI al XX, sin embargo son muy escasos los estudios llevados a cabo sobre el mismo, ya sea desde la historia o desde la literatura. Las universidades españolas no se han acercado a su conocimiento, salvo honrosas excepciones (Torres Sans, Lluís

Guía, López Morán, Melón Jiménez, Durán López, Martínez Comeche...), de ahí la importancia de esta obra. La propia autora escribe: “El bandolerismo es un fenómeno social, y como tal sus comienzos van ligados al origen mismo del hombre y su entorno: al inicio de las relaciones humanas y de las situaciones de opresión y de descontento social”.

En la parte teórica, la autora analiza el personaje del bandolero, un arquetipo literario al que se le asocian valores de caballería, valentía, audacia, generosidad y sentido de la justicia. Expone, igualmente, las características generales del bandolero, paso previo al análisis práctico de las obras objeto de estudio.

Son nueve obras las elegidas por Cardinale para su estudio. La primera de ellas es *Antonio Roca o la muerte más venturosa*, de Lope de Vega, un texto típico del Siglo de Oro, en el que el protagonista (con un extraordinario sentido del honor y la honra) se ve obligado a transgredir la ley. *El catalán Serrallonga, y bandos de Barcelona*, de Coello, Rojas y Vélez de Guevara es una comedia singular escrita en tres jornadas, en la que cada uno de los autores se ocupó de una de ellas. Gozó de notable éxito en su época (1635) y el argumento se basa en las luchas entre los bandos catalanes de Narros y Caderes. En estas dos primeras obras los bandoleros, de origen noble y alejados del mundo de la delincuencia, lo son por haber sido víctimas de una injusticia, pero su extremado sentido del honor, de la honra y de la justicia les obligan a adoptar una forma de vida que abominan.

Las *Memorias* de Juan Caballero, lugarteniente de José María “El Tempranillo”, el más famoso de los bandoleros románticos, fueron escritas por el bandido estepeño muchos años después de que José María y todos los miembros de su partida (a excepción de Veneno) fuesen

indultados por Fernando VII. Pese a que la obra se justifique para limpiar su buen nombre y protagonizar acciones que se atribuyen a otros bandidos, lo cierto es que Caballero miente en no pocas ocasiones y se atribuye un falso protagonismo que desde luego no tuvo. Pero, sobre todo, hay que reconocerle que fue el más listo de todos ellos, pues de ladrón de gallinas al inicio de su carrera de raterillo pasó a vivir una larga y cómoda vida de agricultor, adquiriendo fincas gracias al fruto de sus robos y logrando un capital nada desdeñable. Todo lo contrario de “El Tempranillo”, asesinado por unos bandidos mientras desempeñaba su nueva tarea de exterminar el bandolerismo del centro de Andalucía.

Al “Tempranillo” dedica Enrique Zumel la cuarta obra objeto de este estudio. Nada tiene que ver el argumento con la realidad histórica. El propio Zumel reconoce que escribió otras obras de mayor calidad que ésta, pero en este caso se dejó llevar por el interés del público y el suyo propio, pues eran estas últimas las que le proporcionaban éxito y beneficios económicos.

*Roque Guinart*, de Carlos Coello, recrea la vida de Perot Rocaguinarda, un clásico ejemplo del bandolerismo catalán del siglo XVII, que se echa al monte, no para robar, sino en venganza de las ofensas e injusticias que con él se han cometido.

Pérez Galdós en *Juan Martín el Empecinado*, combina con maestría la ficción y la realidad histórica. No es propiamente la recreación de la figura del bandolero, sino la del guerrillero movido no por el interés material y el lucro de sus robos, sino por un ideal político: liberar a su pueblo del enemigo invasor que lo oprime. Robar, por tanto, es un hecho necesario para sobrevivir. Su conciencia se agita, pues aunque no es un criminal, se ve for-

zado a cometer delitos en su lucha por el ideal de la libertad.

García Lorca no llegó a concluir su obra sobre Diego Corrientes. El autor granadino, en apenas un esbozo, deja vislumbrar a un bandolero justiciero que ama sobre todo la libertad, en un tono melancólico y triste.

Finaliza el análisis textual con dos obras referidas al mismo personaje: Luis Candelas. La primera de ellas, de Antonio Espina (*Luis Candelas. El bandido de Madrid*), es una novela biográfica del bandido urbano por excelencia, el único de estos protagonistas que decidió serlo por voluntad propia. La segunda (*Candelas. Crónica de un bandido*), del escritor y periodista Martínez Laínez, se adentra en la novela negra –género que el autor domina a la perfección– en una época quizá atípica, pero no exenta de profundos cambios sociales, de corrupción y decadencia. Candelas, perfil del bandido urbano, adopta el oficio sin ser víctima de injusticia alguna. Destierra de sus actos la violencia y agudiza su ingenio para perpetrar robos con el único fin de enriquecerse.

En resumen, pese a que todas las obras tienen como protagonista un bandolero (guerrillero en el caso de la de Galdós), cada una se desarrolla con particulares características. Cardinale define claramente aquellas en las que los protagonistas se ven forzados por los avatares de la vida a delinquir (Serrallonga, Guinart, Corrientes, Caballero y José María). Por esa razón comparten la consideración de ser ídolos de la plebe, que han desafiado el orden establecido, aunque siempre bajo unos sentimientos de generosidad, fidelidad y un marcado sentido del honor. Todo ello desenvuelto en un ambiente rural, símbolo de libertad. Por el contrario, el bandido de oficio, representado por Candelas, transgrede el orden sin justificación alguna, con el único fin de disfrutar de los

placeres de una vida acomodada. Finalmente, el guerrillero centra su ideal en la patria, mancillada violentamente por un ejército invasor. Su código del honor justifica los crímenes, mal necesario para conseguir su objetivo.

Pese a que las obras analizadas pertenecen a distintos géneros y épocas, contienen elementos comunes que Cardinale ha sabido poner de relieve en un exhaustivo análisis. El bandolero, un personaje literario menor, merecía un estudio como éste.

*José Antonio Rodríguez Martín*

**Germán Labrador Méndez: *Letras arrebatadas. Poesía y química en la transición española*. Madrid: Devenir (Devenir ensayo, 16) 2009. 502 páginas.**

La transición española a la democracia marca un periodo en el que se sentaron las bases de nuestra sociedad en sus dimensiones sociopolítica y cultural. Frente al discurso celebratorio de esta época fundacional, desde algunos años es cada vez más abundante la bibliografía que analiza estos años como una oportunidad perdida para las propuestas de transformación democrática radical, lo que provocó el conocido sentimiento del desencanto. Por otra parte, el final de la transición política coincidió con la explosión exponencial en el consumo de drogas duras, sobre todo la heroína, y con el inicio de las muertes por SIDA. La intención de Germán Labrador Méndez (Vigo, 1980), joven profesor en la Universidad de Princeton, ha sido, relacionando ambos fenómenos, volver la mirada sobre una amplia pero olvidada producción poética, que fue surgiendo en la encrucijada de la frustración por la renuncia forzada a las utopías políticas y el repliegue sobre los paraísos artificiales que ofrecían las drogas.

El autor de *Letras arrebatadas. Poesía y química en la transición española*, se apoya para su análisis en dos pilares fundamentales: la idea de la escritura como *farmakon* expuesta por Jacques Derrida en “La farmacia de Platón” y la conceptualización de las “literaturas menores” descritas por Deleuze y Guattari en *Kafka*. Por una literatura menor, para, a partir de ahí, proponer la descripción de una “poética de la literatura drogada” donde tendrían cabida los textos que ocuparán la parte central del ensayo, y que beben de una tradición de más de 150 años, con autores como Thomas de Quincey, Baudelaire o Rimbaud en el siglo XIX, Michaux, Artaud y la generación *beat* en el siglo XX. Estos “textos bajo influencia” están caracterizados por un imaginario muy definido, del que forman parte las ópticas especulares, que tienen su reflejo en la fascinación por la historia de *Alicia a través del espejo* y el mito de Narciso, el ámbito de la metamorfosis y la máscara (con la visión, no poco frecuente, de todo el periodo de transición como un carnaval, poetizada años después por Pere Gimferrer), la recuperación de la visión del poeta como alquimista, o la atracción por los vampiros y zombis, reflejo de la degradación física del adicto.

En la mayoría de los autores seleccionados, la droga no sería sólo la experiencia que abre el acceso a una percepción reveladora de la realidad, sino que, dando un paso más, la experiencia alucinada es el lugar desde el que se enuncia el texto, marcado por las huellas de la droga en múltiples formas, que serán analizadas en la parte central del libro, donde se pasa revista a “diez poéticas del arrebatado”, en las que, junto a poetas relativamente conocidos, como Aníbal Núñez, Eduardo Haro Ibars, Leopoldo María Panero o Blanca Andreu, se recupera la obra de autores olvidados, como Fernando Merlo, Eduardo Hervás, Julio Antonio Gómez, Ángel



Guinda, Carlos Oroza o Josep Maria Sales.

El estudio que Germán Labrador propone para la obra de estos autores combina de manera equilibrada el *close reading* de unos poemarios realmente innovadores (*Acerca de las trampas*, de Gómez, *Escatófago*, de Merlo, *Perfecto fuego*, de Hervás, por citar algunos de los menos conocidos) abordados en su singularidad, con la atención a las trayectorias personales, casi siempre trágicas, de unos autores que concibieron vida y literatura indisolublemente unidas. Por poner dos ejemplos, frente a la reciente recuperación de la poesía de Aníbal Núñez por varios críticos que habrían querido neutralizar la potencialidad subversiva de su obra, se propone a cambio una lectura “material”, que situaría en el centro su concepción de la droga como puerta de unión con el cosmos, o se analizan los sucesivos libros de Haro Ibars en su profunda coherencia como condensación del camino inevitable desde un “periodo rosa” de relación con la droga, pasando por la evolución del complejo bestiario presente en sus poemas hasta la desesperada visión final, diametralmente opuesta, de la droga como trampa en la que la democracia capitalista habría destinado a caer a sus hijos más rebeldes.

No puede dejarse de señalar el acierto en la elección de las ilustraciones que acompañan el ensayo, procedentes de revistas como *Star*, *Ajoblanco* o *Bicicleta* y que entablan una relación de cotextualidad con las obras comentadas, glosándolos en el lenguaje artístico de su época.

En definitiva, un valioso libro que supone una llamada de atención sobre un explosivo corpus literario del que, según Germán Labrador, puede extraerse “el programa más radical de literatura que conocemos en nuestras coordenadas” (p. 191), al tiempo que elegíaco e inquietante,

al llamarnos la atención sobre una juventud indudablemente dotada que, en determinado momento, decidió renunciar a participar en la construcción de la sociedad en la que la mayoría vivimos instalados, prefiriendo evadirse y cruzar, en muchos casos, al otro lado del espejo.

Mario Martín Gijón

**Ángel Díaz Arenas: “Que nos quiten lo bailado”: textos, vivencias y experiencias en la obra de Jorge Semprún. Berlin: Tranvía 2009. 160 páginas.**

Los siete textos –autónomos y a la vez complementarios– que configuran el volumen, están ahitos de información y comentarios exocríticos (e. d., relativos a los contextos que enmarcan los pasajes que se interpretan o comentan) y endocríticos (los que se centran en rasgos y aspectos culturales o literarios). Siete escritos de mediana extensión (de 15 páginas el más breve y de 25 el más extenso), redactados a modo de homenaje con ocasión del 85 aniversario del escritor, nacido en Madrid en diciembre de 1923. Como sabemos, los avatares de la vida llevaron a Jorge Semprún al exilio en septiembre de 1936, lo obligaron a aprender y a escribir otros idiomas, preponderantemente el francés, lengua en la que rememora sus vivencias de presidiario en el campo de concentración de Buchenwald. Actor y espectador de algunos de los momentos clave y con frecuencia trágicos del siglo XX, en la más celebrada novela, *La escritura o la vida*, narra momentos memorables del día de la liberación del campo el 11 de abril de 1945, escenas alucinantes de la vida cotidiana de los presidiarios y sucesos inolvidables. Y sin embargo, y aunque sean cinco las novelas de Semprún

que tematizan los horrores del campo de concentración nazi, en su producción literaria, cinematográfica y ensayística son varios y distintos los asuntos y motivos que trata, y múltiples los acordes que pulsa. Y parece natural que así sea, si consideramos las numerosas ocupaciones y los varios cargos desempeñados a lo largo de su vida.

De muchas de sus actividades da cabal cuenta el libro de Díaz Arenas, transido de referencias precisas y de informaciones con frecuencia sólo conocidas a los especialistas. Se trata, por tanto, de una monografía que aporta información valiosa a los lectores ocasionales de títulos aislados de la obra sempruniana, pero también a aquéllos que la hayan seguido de cerca, aunque sin consultar bibliografía crítica. Ello es así, porque en el estudio se abordan varios de los géneros que la constituyen (Díaz Arenas la clasifica en cuatro grupos: las novelas relativas a Buchenwald, los títulos de carácter preponderantemente autobiográfico, los escritos histórico-culturalistas y los “autónomos y varios”) y se tiene muy presente que Jorge Semprún escribe o narra, en buena medida, lo vivido, que no necesita, como con frecuencia sucede en la creación contemporánea, recurrir a la escritura para vivir.

Semprún no precisa inventar para escribir, sino disponer y valerse de las realidades vividas. Lo que no significa que sus creaciones literarias carezcan de elementos de ficción, especialmente perceptibles en sus guiones. Este aspecto hubiese requerido mayor espacio en el ensayo de Díaz Arenas, tanto más si consideramos que en un nutrido sector de la narrativa contemporánea más apreciada se perfila cada vez con mayor nitidez lo que Javier Cercas ha definido “relato real” y ha “novelado” con maestría y éxito en *Soldados de Salamina*. No es exagerado afirmar que la breve monografía publicada por Tran-

vía es un aporte necesario y valioso, también por la información que ofrece, con frecuencia de difícil acceso y, como tal, poco conocida.

*José Manuel López de Abiada*

**Susanne Hartwig/Klaus Pörtl (eds.): *La voz de los dramaturgos: El teatro español y latinoamericano actual*, Tübingen: Niemeyer 2008. 138 páginas.**

En una época en la que la novela parece haber conquistado el ámbito literario, Susanne Hartwig y Klaus Pörtl se proponen dar voz a un arte que se caracteriza por su espíritu abierto y una visible heterogeneidad que “difícilmente se resum[e]” bajo categorías que empiezan con el prefijo *pos-* o con las palabras *generación de*” (p. 1). Presentan un teatro provocador y arriesgado, polisémico, excesivo y cotidiano, improvisado y lúdico, técnico, intelectual; el espectáculo de masa y de la sala pequeña, creado a partir de ideas y emociones repentinas transcritas en trance; un camino penoso y laborioso; intermedialidad e intertextualidad, teatralidad e interculturalidad. El espectador pasivo frente al activo; la simplicidad y la comicidad que se oponen a la gravedad, a la catarsis. La antigüedad se encuentra cara a cara con la modernidad; el dramaturgo se compromete, entretiene; se esconde. Todo vale y todo cabe. No obstante, y pese a tal variedad de recursos e influencias, el teatro español y latinoamericano actual tiende a integrar al espectador mediante un diálogo de carácter didáctico que lanza de forma lúdica una serie de incógnitas e inquietudes.

Tras una breve introducción en la que los editores subrayan, a modo de conclusión, los puntos señalados, divergentes y comunes, de la dramaturgia contemporá-

nea, el estudio recopila entrevistas, artículos y reseñas de dramaturgos destacados como los españoles Sergio Belbel, Angélica Liddell y Juan Mayorga, el argentino Rafael Spregelburd y el colombiano Carlos José Reyes. Encabezada la bipartición geográfica por los artistas españoles, la segunda parte redondea el conjunto con voces argentinas y colombianas, ecuatorianas y venezolanas.

Las preguntas acerca de la definición, la función y los procedimientos de la creación dramática inician el cuestionario. No obstante, los editores valoran igualmente la frecuente intermedialidad al indagar la relación entre palabra e imagen y entre el teatro y el arte en general con énfasis en el cine, los medios de comunicación masiva, las artes plásticas y la publicidad. La entrevista concluye con las opiniones personales de los dramaturgos sobre la recepción de su obra y el futuro del teatro en cuanto a espectáculo “en vivo”.

Pese a ciertas incongruencias en cuanto a la selección de los dramaturgos —son perceptibles las ausencias de centroamericanos y caribeños—, y al aparente desacuerdo formal en las entrevistas, la publicación de Susanne Hartwig y Klaus Pörtl ofrece al lector el gusto de maravillarse con revelaciones inesperadas, tanto en las entrevistas como en las reseñas y artículos añadidos de unos dramaturgos que dejan “intuir o ver claramente que las grandes visiones del teatro existen todavía” (p. 1).

Mirjam A. Leuzinger

**Ramón Acín: *Cuando es larga la sombra*. Zaragoza: Mira Editores 2009. 146 páginas.**

Este calibrado e innovador ensayo de Ramón Acín tiene una línea de trabajo que

comenzó su andadura hace más de dos décadas y se concretó en tres ensayos que también tuvieron papel de adelantados: *Narrativa o consumo literario* (1990), *En Cuarentena. Literatura y mercado* (1996) y *La línea que come de tu mano* (2000). Ramón Acín ya se ocupaba entonces de la incidencia del mercado, el consumo y la recepción en la narrativa española contemporánea; y también de los cambios de percepción y sensibilidad como elementos configuradores de un sistema de relaciones incardinadas en la sociedad. Entonces como hoy, se trataba de estructuras abiertas polifacéticas, heterogéneas y múltiples, cuya presencia e influjo tenían que ser muy considerados en la valoración crítica del texto, arropado siempre en una red compleja de interconexiones que a su vez influyen en mayor o menor medida en los escritores.

Los títulos de los siete capítulos que constituyen *Cuando es larga la sombra* recogen con precisión los contenidos: recepción y mercado, entretenimiento y literatura, el mundo de la edición y sus cambios, temas y motivos principales de la narrativa española actual, la década de los noventa y la relevancia de la tecnología en el siglo XXI, la literatura —por fin escrita con nombre de mujer—, éxito de ventas, memoria y novela histórica. Cada uno de los capítulos tiene, como es de esperar, el toque personal del autor y, como tal, rezuma originalidad y hondura. Sin embargo, dada la escasez de información concisa y el escaso conocimiento que se suele tener en los programas de estudios hispánicos de las universidades, el breve capítulo dedicado a la edición merece especial mención. Son páginas brillantes, que informan con agudeza y capacidad de síntesis sobre las transformaciones generadas por la tecnología en el libro como objeto físico, sobre el gobierno que ejerce y el puesto que aún ocupa el libro

en la sociedad, sobre la creciente homogeneización en la descomunal pirámide que constituyen los lectores (cuya base aumenta de continuo y con ello las posibilidades de consumo); páginas de calibrados juicios de valor sobre las monografías de los estudiosos principales (Moret, Vila-Sanjuán, Gullón, Romea y otros). Lo mismo puedo decir de las páginas dedicadas a los grandes grupos editoriales que acumulan sellos y medios de comunicación y ocupan grandes sectores del mercado, por lo que se acercan más en sus concepciones económicas a las órbitas de la globalización y el rendimiento que a las delgadas presencias de las editoriales independientes y el desarrollo autónomo de la diversificación y de la cultura del libro. En palabras del estudioso: “El arte, aunque resista una minoría [...], va dejando el paso franco al comercio. De ahí que la conexión entre libro y lector apenas se asiente ya en carriles literarios, como la librería, la biblioteca, el crítico..., y sí lo haga, especialmente, en la publicidad, el gran camaleón moderno” (p. 76).

En el capítulo dedicado al entretenimiento se subrayan y desgranar los argumentos que llevan a mostrar las razones por las que el arte se entiende desde hace más de una década como pura mercadería y sinónimo de mercancía. Carlos Barral fue uno de los primeros en notar el cambio; lo recoge en sus memorias, donde señala que la literatura era cada vez en mayor medida cuestión de mercado: las conversaciones de literatos y editores versaban con frecuencia sobre aspectos de éxito y dinero, hasta entonces privativos de la infraliteratura y de la literatura de consumo. El compromiso con la sociedad se había esfumado paulatinamente en aras del éxito, los autores se consideraban más y más creadores-trabajadores que perseguían objetivos subordinados a la presión comercial y al lema “tanto vendes, tanto

vales” y al ritmo creativo impuesto por las editoriales. El crítico emplea menos en dar juicios de valor que en informaciones dirigidas a la promoción de la obra reseñada.

*José Manuel López de Abiada*